

turns out that for this period nostalgia was a characteristic feature that manifested itself as one of the factors of rethinking being. In particular, nostalgia was expressed in the piano cycle «Love» by V. Barvinsky as anxious for his homeland, the bride, grief for lost during the First World War, and so on.

Key words: *V. Barvinsky's creativity, nostalgia, modernism.*

Стаття поступила до редакції 2 травня 2019 року.

УДУ 78.27

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2019.44.78.91>

Тетяна Круліковська

МУЗИЧНА ШЕВЧЕНКІАНА ВЛАДИСЛАВА ЗАРЕМБИ

Круліковська Тетяна Павлівна – пошукувач, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів (Україна). E-mail: t.krul@i.ua

ORCID 0000-0001-5997-158X

Музична Шевченкіана Владислава Заремби

У статті здійснено музикознавчий аналіз пісень двох серій вокальної збірки «Кобзар Тараса Шевченка» українського композитора ХІХ ст. польського походження Владислава Заремби. Його об'ємна спадщина до сьогодні не отримала належного музикознавчого висвітлення, хоча і становить помітну сторінку в історії української музики минулого. Розглядається ряд солоспівів В. Заремби до слів Тараса Шевченка, що дозволяє виявити найбільш типові ознаки його музичної мови та визначити стилістику його вокальних творів у контексті розвитку жанру українського солоспіву та становлення української Шевченкіани ХІХ ст. Окреслено переважаючі тематичні сфери солоспівів, з'ясовано, що В. Заремба обирає переважно ті поезії Т. Шевченка, в яких панують образи самотності, чужини, кохання, настрої журби і туги, але поруч з тим він звертається і до типово романтичних мотивів козацької волі, поривання героїв до здійснення мрій і невідповідність з реаліями. Вокальна мелодика пісень В. Заремби поєднує українські фольклорні звороти, головно лірико-звичаєвої сфери, елементи польської вокальної лірики, передусім С. Монюшка, та окремі речитативно-декламаційні прийоми, покликані підкреслити драматичні контрасти змісту. Дуже важливою виявляється у піснях партія фортепіано, яке трактується композитором як активний співучасник драматургічного дійства. Разом з тим, у фортепіанній фактурі

вокальних творів В. Заремби прослідковується надзвичайно важливий і яскравий елемент національної звукової сфери – імітація гри на бандурі, яка виконує семантичну роль національного символу України, сприймається як важлива складова національної культури.

Ключові слова: камерно-вокальна творчість, романтизм, національна культура, національні традиції, музична Шевченкіана.

Постановка проблеми. В історії української музики маємо доволі багато помітних особистостей, які за своїм етнічним походженням належали до інших націй. Серед них чи не найчисленнішою є група польських музикантів, що зробили значний внесок у розвиток української музичної культури. Історично так склалось, що одна з найбільших та найзначніших польських громад, яка активно співпрацювала з українськими музично-просвітницькими осередками, походила з Поділля та Полісся. Серед них вартують згадки Юліуш Зарембський, Михайло Скорульський, Михайло Завадський, Антон Коціпінський, Тадей Ганицький, Казімеж Любомирський, Євген Риб, Віктор Зентарський, Костянтин Антоній Горський та ін., в творчості яких відбувся складний процес взаємовпливу обох культур, побудований на спільному побуті та духовних контактах. В цьому ряду вагоме місце посідає і Владислав Заремба (1833-1902), що залишив доволі об'ємну, хоча й нерівноцінну художньо спадщину, в якій передусім варто виділити солоспіви та фортепіанні твори. Особливе місце в ній належить збірці вокальних творів «Кобзар Тараса Шевченка», яка складається з 30 солоспівів (дві серії по 15 солоспівів у кожній). Згадана збірка відіграла важливу роль у розвитку національного камерно-вокального жанру та претендує на заслужене місце у вокальній Шевченкіані XIX ст., тим більше, що деякі пісні з неї, нп. «Така її доля...» чи «Утоптала стежечку...» широко побутують як народні і до сьогодні звучать у виконанні відомих українських співаків.

Аналіз досліджень і публікацій. Вагомий внесок у наукове осмислення музичної Шевченкіани здійснили: П. Козицький, М. Колесса, М. Грінченко, О. Лисенко, С. Людкевич, М. Гордійчук, Л. Ревуцький, Н. Герасимова-Персидська, С. Павлишин, О. Цалай-Якименко, С. Грица та ін. І у наш час ця тема не залишається поза увагою, про що свідчать розвідки науковців сьогодення Л. Кияновської, В. Кавуна, О. Берегової, В. Дутчак, Г. Карась, І. Павленко, О. Козаренка, Ю. Тимочко, Б. Фільц, Я. Бардашевської та ін. Проте втілення шевченківської тематики в українській музиці

XIX ст. цілком слушно розглядається передусім у зв'язку з творчістю М. Лисенка, та його монументального циклу «Музика до Кобзаря».

Ім'я М. Лисенка по праву стоїть першим серед інтерпретаторів поезії Т. Шевченка, проте ще й дотепер недостатньо досліджено роль попередників та сучасників М. Лисенка у інтерпретації поезій Шевченка та становленні музичної Шевченкіани XIX ст.

У зародженні української професійної музики, окресленні векторів її розвитку, творча спадщина Т. Шевченка відіграла виняткову роль. Митець надихав не одне покоління композиторів на створення оригінальних творів, високохудожніх музичних інтерпретацій своїх поезій у різноманітних жанрах. М. Грінченко зазначає: «Поезії Шевченка стають піснями, поета не тільки читають, але й співають» [1, с. 307].

На тексти Т. Шевченка композитори почали писати свої твори ще при його житті. У числі перших композиторів XIX ст., які поклали на музику поезію Кобзаря, – М. Маркевич, П. Сокальський, О. Рубець, С. Гулак-Артемівський, Г. Гладкий, Д. Крижанівський. Першими зразками музичної інтерпретації творів Т. Шевченка були пісні та романси.

Варто підкреслити, що «у XIX ст. пісня-романс стає провідним ліричним жанром української народної музики, у якому самотньо снуються українська селянська лірика з образами та інтонаціями міської пісні та професійного романсу. На його формування вплинули ідеї романтизму, згідно з якими народна пісня є невичерпним джерелом національних традицій, натхнення, виховання патріотизму» [2, с. 177].

Виклад основного матеріалу. Український солоспів, становлення якого пов'язане із еволюцією взаємодії слова і музики, виходом за межі куплетної форми, запозиченням прийомів інструментальної музики та оперної драматургії, у XIX ст. поступово долає сентиментально-аматорські підходи до інтонаційного втілення поетичного тексту. Тому звернення композиторів цієї доби до жанру пісні є явищем органічним в контексті історичних умов, що склалися. Саме в цьому руслі варто розглядати «Кобзар Тараса Шевченка» Владислава Заремби. До цього часу у музикознавчих розвідках лише згадується про існування цієї збірки у творчому доробку композитора та зазначено назви окремих пісень, як от: «І багата я, і вродлива я...», «На улиці невесело...», «Така її доля...», «Утоптала стежечку...», «Чого ти ходиш на могилу?», «Якби мені,

мамо, намісто», «Якби мені черевики» [6]. Але докладнішого аналізу, тим більше у зіставленні з аналогічними артефактами того ж історичного періоду, поки що не було здійснено, хоча це, безумовно, вартує зробити з огляду як на популярність пісень В. Заремби в українському музичному побуті, так і враховуючи їх належний професійний рівень.

Насамперед потрібно з'ясувати, що спричинило таке тривале і доволі плідне звернення композитора польського походження до спадщини Кобзаря? Його fascinaція поезією Т. Шевченка мала свої конкретні історичні передумови і пов'язана з перебуванням поета на Поділлі восени 1846 року у експедиції для збору фольклорно-етнографічного та документального матеріалу для Київської археографічної комісії.

В. Прокопчук висловлює припущення про творчі зустрічі Т. Шевченка з митцями та науковцями Кам'янець-Подільського, де зазначає, що: «... інтерес для Т. Г. Шевченка міг скласти Антон Коціпінський, музикант, педагог, збирач подільського пісенного фольклору – укладач збірки «Пісні, думки і шумки руського народу на Поділлі, Україні і Малоросії», композитор, аранжувальник, автор відомої «Гандзі». Саме у цей час в А. Коціпінського навчався дунаївчанин Владислав Заремба майбутній композитор і музикант» [4, с. 167]. На сьогодні не збереглось документальних свідчень про особисте знайомство чи бодай принагідну зустріч Т. Шевченка та В. Заремби, але той же дослідник В. Прокопчук припускає таку можливість. Незалежно від того, чи вдалось юному, на той час 13-річному адептові музики якимось чином побачитись з поетом, чи ні, творчість Т. Шевченка стала одним з найбільших духовно-естетичних орієнтирів В. Заремби, до якої він звертався протягом всього життя. Свідченням цього стала вокальна збірка «Кобзар Тараса Шевченка», надрукована у видавництві Леона Ідзіковського в Києві в 1889 році. Збірка складається з двох серій по 15 творів у кожному зшитку.

Серія перша

1. Вітре буйний, вітре буйний. Думка. (Сопрано).
2. Ой умер старий батько. Думка. (Мецо-сопрано).
3. Минають дні, минають ночі. Думка. (Бас).
4. До сестри. Думка. (Сопрано).
5. Не журуся я. Думка. (Баритон).
6. Не тополю високою. Думка. (Сопрано).

7. Через гору піду. Пісня Стехи з «Назара Стодолі».
8. Зоря з місяцем над долиною пострічалася. Пісня хазяйки з «Назара Стодолі». (Сопрано).
9. Ой одна я, одна, як билиночка в полі. Думка. (Сопрано).
10. За думою дума роєм вилітає. Думка. (Баритон).
11. Чого мені тяжко. Думка. (Баритон).
12. Тече вода в синє море. Думка. (Баритон).
13. Закувала зозуленька. Пісня.
14. На вулиці не весело, в хаті батько лас. Пісня.
15. Нащо мені чорні брови.

Серія друга

16. У перетику ходила по горіхи.
17. Калина. Балада. Чого ти ходиш на могилу.
18. Як би мені черевики.
19. На городі коло броду.
20. Тра ла ла, тра ла ла, на базарі була.
21. Утоптала стежечку через яр.
22. Думи мої думи! Ви мої єдині.
23. Ой люлі, люлі, моя дитино.
24. Над Дніпровною сагою.
25. І тут, і всюди, скрізь погано.
26. Як би мені, мамо, намисто.
27. Не женися на багатій, бо вижене з хати.
28. Сонце заходить, гори чорніють. Думка.
29. І багата я, і вродлива я. Думка.
30. Заповіт. Як умру, то поховайте.

Ці твори скомпоновані для різних голосів (сопрано, мецо-сопрано, баритон, бас) у супроводі фортепіано.

Зміст переважної більшості вокальних композицій, у яких В. Заремба спирається на вірші Т. Шевченка, пов'язаний з типово народними характеристиками, а також характеризується проникненням у складний та багатий внутрішній світ своїх героїв. Знайшли відгук у вокальному доробку В. Заремби теми сирітства, самотності, чужини, кохання, типово романтичні мотиви козацької волі, настрої журби і туги, які нерідко зустрічаються у поезії Т. Шевченка, хоч і далеко не вичерпують усього її образно-змістовного розмаїття.

За образним змістом романси можна поділити на декілька груп:

- Твори філософського змісту, позначені трагедійністю світовідчуття: «Минають дні», «Ой люлі, люлі», «І тут, і

- всюди скрізь погано».
- Твори про сирітство, самотність: «Ой, умер старий батько», «Сонце заходить», «Ой одна я, одна», «Закувала зозуленька».
 - Твори про козака, загубленого на чужині, про козацьку волю: «Тече вода в синє море», «Над Дніпровою сагою», «Не женися на багатій».
 - Твори про соціальну несправедливість та тяжку жіночу долю: «Не журюся я, не спиться», «Не тополлю високою», «На вулиці не весело», «Нащо мені чорні брови», «Як би мені черевики», «Як би мені, мамо, намисто», «І багата я, і вродлива я».

Досі залишається недослідженим питання хронології створення вокальних творів, що увійшли до збірки «Кобзар Тараса Шевченка» Владислава Заремби. Очевидно, зрілість композиторського письма, як і рік видання – 1889, дозволяє припускати, що більша частина солоспівів була написана в київський період, тобто після 1862 р., коли він працював в Інституті шляхетних дівчиць в один час з Миколою Лисенком, хоча не виключено, що деякі з пісень могли постати і раніше, в житомирський період життя і творчості композитора.

Проведений узагальнений музикознавчий аналіз пісень двох серій вокальної збірки «Кобзар Тараса Шевченка» дозволив також виявити найбільш типові ознаки музичної мови композитора та визначити їх стилістику в контексті музичної культури ХІХ століття.

Гармонічна мова вокальних творів композитора характеризується використанням традиційних ладо-тональних зворотів. Поряд з тим, окремим з них притаманна ладова перемінність, використання гармонічних видів мажору та мінору, альтерацій (підвищення ІV ступеню в мажорі та мінорі), використання органних пунктів (зразком може слугувати пісня «На вулиці невесело», де подвійний органний пункт та арпеджійовані акорди імітують звучання народних інструментів).

Разом з тим, гармонічні барви у деяких піснях підсилюють та поглиблюють різні емоційні стани героїв. До прикладу, в пісні «Закувала зозуленька» (G) у фразі «заплакала дівчинонька» автор використовує гармонічні засоби мажоро-мінору (тоніку однойменного мінору g), та зменшені гармонії, в такий спосіб загострюючи вираз болю та журби дівчини за молодими літами, що

спливають за водою.

Фортепіанна фактура у цих піснях вирізняється прозорістю, значною кількістю паралельних терцій та секст, які були притаманні народному багатоголосю. Використання коротких форшлагів у фортепіанному супроводі підкреслює танцювальний характер, а також виконує зображальну роль (зокрема, у поєднанні із зворотним пунктирним ритмом – наслідування співу зозулі у пісні «Закувала зозуленька»).

Усі згадані пісні містять досить розвинений фортепіанний вступ, який в більшості містить тематичне зерно, по структурі розімкнений (зупинка на домінантовій гармонії) та здійснює емоційне налаштування на характер змалюваного у творі поетичного образу.

До більш зрілих зразків романсової лірики В. Заремби, що становлять другу групу вокальних творів, можна віднести: «Ой умер старий батько», «Минають дні, минають ночі», «Не тополю високою», «Над Дніпровою сагою», «І тут, і всюди скрізь погано», «Тече вода в синє море». Вони відрізняються ускладненням мелодики, музичної форми, драматургічного розвитку та становлять перехідний етап від пісні-романсу до доволі розбудованого та диференційованого у системі виразу солоспіву як провідного жанру української вокальної музики доби романтизму та новітніх течій початку ХХ ст. Зазначимо основні форми, використані композитором у цій групі солоспівів:

- складна двочастинна, з розвитком початкового тематичного матеріалу в другій частині - в романсі «Нащо мені чорні брови»;
- складна тричастинна з динамічною репризою в романсі «Ой умер старий батько»;
- наскрізна монологічна у солоспіві-думі «Минають дні, минають ночі»;
- строфічна з наскрізним розвитком у романсі «Не тополю високою», «Тече вода в синє море»;
- контрастно-складова у романсі «Над Дніпровою сагою».

З поданого переліку можна зробити висновок, що композитор тяжіє до наскрізних форм, що зумовлено прагненням відтворити драматургічний план поезій Т. Шевченка. Яскравими стають кульмінаційні зони, сповнені емоційної напруги, болу та зневіри. Як

правило, вони припадають на точку золотого перетину. Мелодика згаданих романсів вільно слідує за поетичним текстом, набуває рис декламаційності («Минають дні, минають ночі»), імпровізаційності («Як би мені, мамо, намісто», П ч.), хоча в окремих творах не позбавлена певної обмеженості, одноманітності прийомів розвитку (наприклад, іноді містить забагато ходів по акордових звуках, загальних форм руху тощо).

Типовою у завершенні фраз є низхідна квінтова інтонація від V ступеню до I, яка сприймається як вираз категоричності, вирок, цілковита безнадія чи приреченість. Подібним художнім змістом наділений також низхідний гамоподібний рух, який поглиблює зміст поетичного тексту («ні з ким не кохатись» в романсі «Не тополлю високою»; «зрадливому» у романсі «Нащо мені чорні брови»; «доленько моя» в романсі «Якби мені, мамо, намісто»).

Разом з тим, в розвитку мелодичної лінії проступають заокруглення фраз, які супроводжуються типовими для української пісенності ходами в мелодії:

III – #VII – II – I («Не тополлю високою»); V – #VII – II – I («Нащо мені чорні брови»); V – #VII – I («Заповіт») та ін. Однак, поруч із застосуванням елементів української пісенності, в цілому мелодика композитора ще не сягнула цілковитої органічності, глибини та багатства фольклорних джерел, зазнає більшого впливу західноєвропейської оперної стилістики та камерно-вокальної манери передусім пісень С. Монюшка.

Велике виразове значення отримує в аналізованих солоспівах тональна символіка. Композитор переважно вибирає мінорні тональності для втілення темного спектру емоцій, переживань та думок, відповідних до образу самотньої та безправної жінки, скривдженої дівчини та безталанного сироти. Навіть при виборі мажорної тональності дуже швидко відбувається перехід в мінор шляхом модуляції чи співставлення, що поглиблює емоційне забарвлення поетичного тексту.

Гармонія романсів ще не відрізняється багатством та індивідуалізованістю, притаманною солоспівам М. Лисенка до Шевченкових текстів. Серед акордів переважають тризвуки та септакорди головних ступенів ладу, D₇⁶ в каденціях. В. Заремба уникає складних тональних співвідношень та альтерованих акордів (за винятком зм. DDVII₇ та обернень), зрідка застосовує відхилення в споріднені тональності. Засоби мажоро-мінору використано на

рівні співставлень однойменних тонік: наприклад, у романсах «Не женися на багатій» (С-с), «І тут, і всюди скрізь погано» (а-А).

Велике значення у романсах відграють фортепіанні вступи, інтерлюдії та постлюдії (як прийом, притаманний фольклорним зразкам з інструментальним супроводом, де нерідко зустрічається «передгра», «межигра»). Фортепіано трактується композитором як активний співучасник драматургічного дійства. Особливо це відчутно у творах «Минають дні», «Не тополю високою», «Над Дніпровою сагою», «Не женися на багатій». Ці зразки солоспівів відносяться до більш складних по музичній формі. Часто партія фортепіано бере участь у діалозі з героєм («Над Дніпровою сагою»), продовжує його думки («Минають дні, минають ночі») чи здійснює підсумок як епілог. Таким чином створюються своєрідні музично-поетичні картини з психологічно окресленими образами «дійових осіб», відтак ці солоспіви наближаються за змістом до невеликих оперних сцен чи монологів. Разом з тим, у фортепіанній фактурі вокальних творів В. Заремби прослідковується надзвичайно важливий і яскравий елемент національної звукообразності – імітація гри на бандурі, яка виконує семантичну роль національного символу України, сприймається як важлива складова національної культури.

Наслідкування бандури можна прослідкувати у наступних творах: а) пісні з народно-жанровою танцювальною основою («На вулиці не весело, в хаті батько лає», «Як би мені, мамо, намисто»). В. Заремба використовує звукообразальні прийоми: арпеджіюваний виклад акордів, форшлагі в поєднанні з танцювальними ритмами у швидких темпах; б) пісні лірико-філософського змісту («Ой умер старий батько», «Минають дні, минають ночі», «Тече вода з-під явора», «І тут, і всюди скрізь погано»). У творах цієї групи арпеджіювані акорди: підкреслюють епічно-розповідний характер поетичного тексту (як епічний зачин у романсі «Ой умер старий батько та старая мати», риторичне питання «Нащо мені чорні брови»); посилюють драматичну кульмінацію у творі «Минають дні» (у тексті «...і заснути на вік-віки, і сліду не кинуть»); супроводжують звернення думки до козака «Куди ти йдеш, не спитавшись?» у романсі «Тече вода в синє море»; звернення волі до душі «Прокинься, каже, плач, убога! Не зійде, сонце...» в романсі «І тут, і всюди скрізь погано». Найпоширеніші прийоми, способи гри, технічні, аплікатурні можливості у відтворенні бандурної колористики, які використовує В. Заремба, – типово бандурне арпеджіато, рух по розкладеним

акордам, а також рух паралельними терціями, секстами на фоні витриманого басу, використання мелізматика (короткий форшлаг). Таким чином, композитор підкреслює національну природу образно-емоційного світу поезій Т. Шевченка та трактує «бандурність» як семіотичний знак української музичної культури XIX ст., що отримає винятково розмаїте та художньо обґрунтоване прочитання у камерно-вокальній творчості М. Лисенка.

Завершує збірку камерно-вокальне прочитання геніального «Заповіту». Заключний солоспів написаний у куплетній формі. Фортепіанний вступ емоційно підготовлює вокальну тему, містить три фрази неквадратної будови, які перериваються ферматами, підкреслюючи епічність вислову. Мелодія заспіву не широка за діапазоном, розгортається неспішно, урочисто, містить поступальний хвилеподібний рух. Мінорний лад (f-moll) надає темі стриманої скорботи та зосередженості. Побудова фраз по два такти сприяє квадратності, у поєднанні з дводольним розміром дає можливість здійснювати розмірену ходу під час співу заповіту. Тонально (f-moll) та інтонаційно (поступовий висхідний рух від I до III мінору) ця тема перегукується з початковими тактами «Заповіту» М.Лисенка. Загалом інтерпретація Зарембою найбільш знакового для української літератури поетичного тексту тяжіє до лірико-рефлексивного кола інтонацій.

Твори Т. Шевченка на історичну тематику не знайшли музичної інтерпретації у творчому доробку В. Заремби. Зокрема, музична інтерпретація образу козака у солоспівах «Тече вода в синє море», «Над Дніпровою сагою», «Не женися на багатій» позбавлена героїчного начала, композитор тут швидше орієнтується на пісню «Козак» із збірок «Śpiewniki domowe» С. Монюшка, в якій підкреслена типова романтична опозиція страждання і надій юнака, який шукає кращої долі, прагне уникнути самотності, висловлює тугу за покинутою Батьківщиною.

Незважаючи на переважно ліричне та побутово-звичаєве коло образів, яке панує у вокальних творах В. Заремби до слів Т. Шевченка, композитор зумів досягнути у своїх солоспівах емоційно-психологічної переконливості і ширості виразу почуттів. Недаремно його кращі пісні побутують протягом століття як народні і органічно увійшли в музичну Шевченкіану, отримуючи все нові виконавські прочитання.

Висновки. Вокальна творчість В. Заремби синтезувала надбання

європейської романтично-сентиментальної стилістики з елементами національної пісенно-фольклорної традиції. Вона становить певний перехідний етап у розвитку української професійної музики, який приходить на зміну аматорству і дилетантизму.

Очевидно, проаналізовані вокальні твори було написано для домашнього музикування, яке широко практикувалось у культурно-мистецькому побуті XIX ст. Згодом вокальні артефакти композитора завдяки яскравій наспівності, багатству і виразності мелодики, близької до українських народних пісень (передусім пісень літературного походження), увійшли до репертуару багатьох видатних виконавців. Відомо, що солоспіви «Вітре буйний, вітре буйний» та «Над Дніпровою Сагою» Владислава Заремби були у камерно-вокальному репертуарі видатної співачки Соломії Крушельницької. [3, с. 43].

У довіднику «Фоношевченкіана Центрального державного кінофотофоноархіву України імені Г. С. Пшеничного», створеного до 200-річчя від дня народження Т. Г. Шевченка, міститься інформація про наявні фономатеріали збірки Владислава Заремби, які датуються уже XX ст.: «Нащо мені чорні брови» (Трач О. О. (спів), Котлярська Н. Ф. (фортепіано), запис 1958 р.; «Утоптала стежечку» (Руденко Л. А. (меццо-сопрано), Ржецька Л. О. (фортепіано), запис 1964 р.; «Якби мені черевики», «Над Дніпровою сагою», «За думою дума» (Кнорозок Л. А. (сопрано), Котлярська Н. Ф. (фортепіано), запис 1970 р.; «І багата я, і вродлива я», «На вгороді коло броду», «Якби мені, мамо, намисто» (Майдачевська М. П. (сопрано), Ельперін Г. П. (фортепіано), запис 1973 р.; «Тече вода в синє море» (Солов'яненко А. Б. (тенор), Равін М. О. (фортепіано), Гофман Г. (скрипка), Мальцев В. В. (віолончель), запис 1984 р.; «Думи мої, думи» (Страт'єв В. П. (баритон), Поляничко П. Б. (фортепіано), запис 1987 р.). [8].

Ці відомості є документальним свідченням того, що пісні Владислава Заремби із збірника «Кобзар Тараса Шевченка» не лише закріпились у домашньому музикуванні XIX ст., а й звучали на сцені у виконанні професійних співаків XX ст.

Пісні та романси збірки «Кобзар Тараса Шевченка» Владислава Заремби цілком відповідають окресленим художньо-естетичним пріоритетам своєї доби, окреслюють певні образно-тематичні напрямки, які кореспондують з творчістю класика національної композиторської школи М. Лисенка та його послідовників, а відтак

становлять важливий етап у формуванні української професійної композиторської школи та претендують на заслужене місце у становленні вокальної Шевченкіани XIX ст.

Література

1. Грінченко М. О. Шевченко і музика. М.Грінченко. Вибране / упоряд.: М. Гордійчук. Київ: Держ. вид. образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. 456 с.
2. Карчова Ю. І. Історична еволюція форм побутування пісенного фольклору в українській музичній культурі XIX-XX ст. Вісник ХДАДМ. Харків, 2011. Вип. 3. С.175 – 180.
3. Комаревич І. Л. [Поезія Тараса Шевченка у камерно-вокальному репертуарі Соломії Крушельницької.](http://dspace.tneu.edu.ua/bitstream/316497/15530/1/42-44.pdf) – URL: <http://dspace.tneu.edu.ua/bitstream/316497/15530/1/42-44.pdf>
4. Прокопчук В. С. Подільські сторінки в біографії і творчості Тараса Шевченка. Українська біографістика. Кам'янець-Подільський, 2014. Вип. 11. С. 160-173.
5. Сиротюк Т. А. Історичні аспекти становлення українського класичного романсу. Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія № 5. Педагогічні науки: реалії та перспективи: зб. наук. праць / ред. проф. В. Д. Сиротюка. Київ: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2014. Вип. 48. 270 с.
6. Старенький І. Кам'янецький піаніст. Кам'янецький часопис «Ключ». 2015. – URL: <http://klych.com.ua/articles/history/kamyanetskyy-pianist/>
7. Шатковська І. С. Вплив польських композиторів на становлення української фортепіанної музики. Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: Педагогіка і психологія: Зб. наук. праць. Вип. 41 /ред. В. І. Шахов. Вінниця: ТОВ «Нілан ЛТД», 2014. С. 457-461.
8. Шевченкіана у фонодокументах ЦДКФФА України імені С. Пшеничного. URL: <http://tsdkffa.archives.gov.ua/Tempub/FonoShevchenko.pdf>
9. Штурмак І. В. Поезія Т. Г. Шевченка у творчості українських композиторів XIX ст. Вісник ЛНУ ім. Тараса Шевченка. Львів, 2013. № 10 Ч. I. 269 с.

References

1. Grinchenko, M. O. (1959) Shevchenko and music. Selected works / compiled by M. Hordiichuk. Kyiv: State publishing office of fine arts and musical literature of the USSR, 456 p. [in Ukrainian]
2. Karchova, Yu. I. (2011). Istorychna evoliutsia form pobutuvania pisenного folkloru v ukrainskyi musychnyi kulturi XIX-XX ст. [Historical evolution of folk song forms in the Ukrainian musical culture of the 19th and

20th centuries]. Visnyk HDADM [The Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts]. (Iss. 3), (pp. 175–180). Kharkiv [in Ukrainian].

3. Komarevych, I. L. Poezia Tarasa Shevchenko u kamerno-vokalnomu repertuari Solomiyi Krushelnytskoyi [Poetry of Taras Shevchenko in the chamber vocal repertoire of Solomia Krushelnytska]. Retrieved from <http://dspace.tneu.edu.ua/bitstream/316497/15530/1/42-44.pdf> [in Ukrainian].

4. Prokopchuk, V. S. (2014). Podilski storinky v biografii i tvorchosti TarasaShevchenko [Podolia pages in the biography and works of Taras Shevchenko]. Ukrainska biografistyka [Ukrainian biography studies]. (Iss. 11), (pp. 160–173). Kamianets-Podilskyi [in Ukrainian].

5. Syrotiuk, T. A. (2014). Istorychni aspekty stanovlennia ukrainskogo klasychnogo romansu [Historical aspects of developing the Ukrainian classical romance]. Naukovyi chasopys NPU im. M.P.Dragomanova [Scientific journal of M. P. Drahomanov National Pedagogical University]. V. D. Syrotiuk (Eds.),Pedagogichni nauky: realii ta perspektyvy – Pedagogical sciences: realities and prospects.(Iss. 48. Series No 5). Kyiv: Publishing house of M. P. Drahomanov National Pedagogical University [in Ukrainian].

6. Starenkyi, I. (2015). Kamianetskyi pianist [The Kamianets pianist]. Kamianetskyi chasopys “Kliuch” – The Kamianets journal “Kliuch”. Retrieved from: <http://klych.com.ua/articles/history/kamyanskyy-pianist/> [in Ukrainian].

7. Shatkovska, I. S. (2014). Vplyv polskych kompozytoriv na stanovlennia ukrainskoi fortepiannoi muzyky [The influence of Polish composers on the development of Ukrainian piano music]. V. I. Shakhov (Eds.),Pedagogika i psykhologia – Pedagogy and Psychology: Scientific notes of Mykhailo Kotsiubynskyi Vinnitsa State Pedagogical University (Iss. 41), (pp. 457). Vynnytsia: Nilan LTD, 461 [in Ukrainian].

8. Shevchenko series in the phonodocuments of H. S. Pshenychnyi Central State Cinema Photo and Phono Archives. Retrieved from: <http://tsdkffa.archives.gov.ua/Tempub/FonoShevchenko.pdf> [in Ukrainian].

9. Sturmak, I. V. (2013). Poezia T.G. Shevchenko v tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv XIX st. [The poetry of Taras Shevchenko in the works of the 19th century Ukrainian composers]. Visnyk LNU im. Tarasa Shevchenko [The Bulletin of Taras Shevchenko Lviv National University]. (No 10, I). Lviv [in Ukrainian].

Krulikovska Tetiana Petrivna – Postgraduate student, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv (Ukraine). E-mail: t.krul@i.ua
ORCID 0000-0001-5997-158X

Musical Shevchenko Series of Vladyslav Zarembo

The article deals with a generalized musicological analysis of the songs from two vocal collection series, titled «Kobzar Tarasa Shevchenka» (Taras

Shevchenko's Kobzar) by the 19th century Ukrainian composer of Polish origin Vladyslav Zarembo in order to attract attention to the composer's creative heritage, reveal the most typical features of his musical language and determine their stylistics in the context of the 19th century musical culture. Also the article attempts to specify the significance of the vocal works collection in the context of developing the Ukrainian romance and the 19th century Ukrainian T. Shevchenko series. The article focuses on the content of vocal compositions associated with typical folk characters, as well as the composer's vision of his characters' complex and rich inner world. The article considers the works devoted to the themes of orphanhood, loneliness, alien land, love, typical romantic motives of the Cossack will, sentiments of grief and melancholy, which form the figurative and poetic content of Shevchenko's poems. The analysis is focused not only on V. Zarembo's lyrical songs, but also his vocal works, which raise the complex social issues of difficult maidenhood, orphanhood, the search for better life, the main characters' romantic attempts to realize their dreams and the sad realities. The main attention is focused on the role of the piano, which is interpreted by the composer as an active participant in the dramatic action. However, the piano version of V. Zarembo's vocal works highlights an extremely important and vivid element of the national sound sphere, namely the imitation of playing the bandura, which performs the semantic role of the national Ukrainian symbol and is perceived as an important component of the national culture. Thus, the conducted analysis allows visualizing the figurative and emotional world of T. Shevchenko's poetry and deducing the values of the bandura as a semiotic sign in the 19th century Ukrainian musical culture, which will become especially noticeable in M. Lysenko's works. An important issue in analyzing the composer's style is the focus on the synthesis of European school achievements with the individual elements of the national school as a certain stage in the development of Ukrainian professional music, which replaces amateurism and dilettantism.

Keywords: *chamber vocal art, Romanticism, national culture, national traditions, musical Shevchenko series.*

Стаття поступила до редакції 5 квітня 2019 року.

УДК 78.6У; 78.25

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2018.44.92.103>

Ольга Мартинів

ДО ПИТАННЯ СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЕТНОХОРЕОЛОГІЇ ЯК НАУКИ ПРО НАРОДНИЙ ТАНЕЦЬ

Мартинів Ольга Олексіївна — викладач кафедри культурології та мистецької освіти Дрогобицького державного педагогічного університету імені І. Франка, Дрогобич (Україна). E-mail: moo07@i.ua
ORCID 0000-0001-7381-8506

До питання становлення української етнохореології як науки про народний танець

Дослідження пов'язане з актуалізацією вітчизняної наукової спадщини етнохореологічного напрямку, яка є вагомим складовою у структурі культурологічних, мистецтвознавчих, етнографічних, фольклористичних та хореознавчих досліджень, однією з необхідних умов збереження національної танцювальної спадщини у її традиційному вимірі. Методологія дослідження полягає у використанні аналітичного методу – для аналізу наукових джерел з балету у філософському, культурологічному, мистецтвознавчому, психологічному, педагогічному просторі; історичного методу – для аналізу причинно-наслідкових особливостей виникнення і становлення етнохореологічного знання як форми осмислення танцювального мистецтва; порівняльного методу – для виявлення спільних і відмінних ознак методу трактування явища народного танцю у працях видатних дослідників минулого; синтетичного методу – для узагальнення різноманітних суб'єктивних ідей і теорій вітчизняних дослідників у галузі хореографії. Наукова новизна полягає у тому, що автором вперше у вітчизняному мистецтвознавстві обґрунтовано і визначено поняття етнохореологія та її функції у засновників даного напрямку вітчизняного наукового знання; простежено і виявлено етап становлення провідних параметрів поняття етнохореологічних проблем у науковому доробку не лише в межах України, але й української діаспори; доведено, що історичні передумови спричинили хаотичність у становленні наукової дисципліни «етнохореологія» як культурознавчої та мистецтвознавчої галузі знань, розкрито необхідність розвитку даного напрямку наукових досліджень для збереження, відтворення та реконструкції традиційної танцювальної культури українців, а також створення нових форм та розвитку вже існуючих сценічного народного танцю як питомо українського виду танцювального мистецтва;